

## Ganymed und der Schwan

INGRID KRAUSKOPF, Heidelberg

(Taf. 49—51)

In einer blumenreichen Gegend, in der eine Aedicula, vielleicht ein Brunnenhaus<sup>1</sup>, die Nähe menschlicher Siedlungen andeutet, ereignet sich Dramatisches: Ein riesiger Schwan geht flügel-schlagend auf einen schön gelockten Knaben los, der erschreckt entflieht (*Taf. 49, 1*). Sein Mantel, den er mit beiden Händen festhält, bauscht sich hinter ihm wie ein Segel und mag so wie ein — allerdings schwacher — Schutzschild gegen den Schwan wirken. Dem Bedrohten naht Hilfe: Sein Pädagoge stürzt herbei und geht mit seinem überlangen Stock gegen den Angreifer vor. Daß es sich dabei nicht um eine alltägliche Szene handelt, sondern Göttliches im Spiele ist, ist nicht zu übersehen, denn Poseidon, Eros, Aphrodite und Hermes wohnen mit mehr oder weniger Interesse dem Geschehen bei.

Dargestellt ist diese Szene auf dem apulischen Kelchkrater F 3297 in Berlin aus dem Umkreis des Lykurgos-Malers<sup>2</sup>. Schon Gerhard in der ersten Publikation und endgültig Furtwängler haben die richtige Deutung gefunden, indem sie den Krater mit einem paestanischen Vasenfragment in Verbindung brachten, das einen Schwanenkopf und -hals und darüber die Inschrift „Ganymedes“ zeigt (s. unten S. 244). Allerdings versah Furtwängler seine Deutung mit einem Fragezeichen, und in der späteren Literatur zu Ganymed wurde dann dem Berliner Krater keine Beachtung mehr geschenkt. Erst vor kurzem hat ihn W. Martini wieder herangezogen, um die Szene auf einer apulischen Situla im Besitz von J. V. Noble zu deuten<sup>3</sup> (*Taf. 49, 2*). Da er aber die dem Ganymed des Berliner Kraters entsprechende Figur auf der Situla für weiblich hält, gerät er auf eine falsche Spur<sup>4</sup>. Die richtige Erklärung des Bildes hatte dagegen schon D. v. Bothmer in seiner Rezension zur Erstpublikation gegeben: „Pedagogue defending a boy from a swan.“ Die Szene ist auf die Hauptpersonen konzentriert: in der Mitte der Schwan, weniger aggressiv als auf dem Berliner Krater. Ganymed flieht vor ihm nach rechts; er ist hier vom Rücken gesehen, aber in ganz ähnlicher Haltung wie auf dem Krater wiedergegeben. Die Figur der Berliner Vase ist gewissermaßen umgedreht. Nur die Haltung der Arme ist verändert — beide sind gesenkt —, und aus dem weit schwingenden Mantel ist ein schmaler, schlaff herabhängender Schal geworden. Diese Änderungen waren nötig, da sonst die Figur in Rückansicht ganz von dem Mantel verdeckt würde. Zwar wird auch sonst manchmal in der unteritalischen Vasenmalerei eine üblicherweise von vorn gesehene Figur in Rückansicht dargestellt<sup>5</sup>; aber hier verfolgt die „Umdrehung“ noch einen anderen Zweck: Der fliehende Ganymed erinnert so an das Motiv der Aphrodite Kallipygos mit dem Schwan<sup>6</sup>; das der Szene innewohnende erotische Element wird unterstrichen. Der Pädagoge eilt wieder von links herbei, um mit seinem Stab, den er wie einen Speer schwingt, den Schwan abzuwehren. Von den Göttern in der oberen Reihe sind ebenfalls nur die wichtigsten übrig geblieben, Aphrodite und Eros, die das unter ihnen sich abspielende Geschehen in Gang gebracht haben.

Zwei weitere Vasen geben eine ähnliche, der eben behandelten wohl unmittelbar vorausgehende

Szene wieder: Auf einem apulischen Fragment im Besitz von J. Chamay in Genf (*Taf. 50, 3*)<sup>7</sup> steht der ganz in seinen Mantel gehüllte Knabe ruhig vor dem Schwan, von dem nur die Brust erhalten ist. Wahrscheinlich streckte er seine Arme dem Schwan entgegen — genau ist seine Haltung nicht mehr zu rekonstruieren. Besorgt gestikulierend und schon bereit zum Eingreifen steht der Pädagoge hinter Ganymed. Von den Personen der oberen Reihe sind nur Schuhe und Gewandsaum einer Frau erhalten; aus Analogie zum Berliner Krater und der Situla Noble dürfen wir in ihr Aphrodite vermuten. Auf dem ebenfalls apulischen Kelchkrater in Kiew<sup>8</sup> (*Taf. 51, 5. 6*) läuft der Knabe von links lebhaft auf den Schwan zu. Es sieht so aus, als wolle er mit seinen beiden weit vorgestreckten Armen nach dem Kopf des Schwanes greifen. Hinter dem Vogel steht ruhig der Pädagoge. Die Vase in Kiew unterscheidet sich von allen anderen dadurch, daß hier der Knabe die aktive Rolle übernommen hat, die sonst dem Schwan zufällt, und der Pädagoge etwas unbeteiligter wirkt. Böte nicht das Fragment im Besitz von J. Chamay zumindest für die Gruppe Ganymed-Schwan eine Parallele, so könnte man sich fragen, ob überhaupt noch dasselbe Geschehen gemeint ist.

Der Pädagoge hat sich vergeblich bemüht, den Schwan zu verjagen. Das können wir einer apulischen Schale aus der Sammlung Fenicia in Ruvo entnehmen (*Textabb. 1*)<sup>9</sup>. Dort hat der Schwan den fliehenden Ganymed, der sich noch immer mit dem Mantel zu schützen versucht, eingeholt, sich über ihn emporgeschwungen und wird ihn gleich an den Schultern packen. Eine an einer imaginären Wand hängende Strigilis und ein Ölfäschchen zeigen an, bei welcher Tätigkeit Ganymed überrascht wurde: Er hatte Sport getrieben und sich danach gereinigt. In diesem Sinn wird auch das Brunnenhaus auf dem Berliner Krater zu verstehen sein.

Wiederum etwas fortgeschrittener ist die Handlung auf einem apulischen Volutenkrater in Schweizer Privatbesitz (*Taf. 50, 4*)<sup>10</sup>. Eins seiner Halsbilder zeigt, wie Ganymed von dem Schwan emporgetragen wird. Er wehrt sich nun nicht mehr, sondern hat sich in sein Schicksal ergeben — vielleicht „schwant“ ihm schon, daß es so übel nicht sein wird. Der Pädagoge und mit ihm die Erde sind zurückgeblieben, nicht mehr zu sehen. Es geht dem Olymp entgegen<sup>11</sup>.

Das bereits erwähnte paestanische Vasenfragment<sup>12</sup>, das die Deutung der Szenenfolge gibt, muß Szene drei oder vier wiedergegeben haben. Es zeigt Kopf und Hals eines Schwanes, darüber die Inschrift „Ganymedes“. Über beidem wölbt sich ein Strahlenkranz, der anzeigt, daß Überirdisches im Spiel ist<sup>13</sup>.

Nun wird Ganymed ja in der seit dem 4. Jh. v. Chr. am weitesten verbreiteten Sagenversion vom Adler des Zeus entführt. Wie kommt er zu dem Schwan? Der Schwan könnte Aphrodite zugeordnet sein, die das ganze Geschehen in Gang bringt, indem sie oder ihr Sohn in Zeus Liebe zu Ganymed weckt; beide thronen ja auf dem Berliner Krater und der Situla Noble auch *in persona* über der Szene. Wieso aber sollte Aphrodite ihren Schwan aussenden, um Ganymed zu Zeus zu bringen? Kann der Göttervater sich nicht selbst helfen? Und wieso fehlt jeder Hinweis auf Zeus? Wir hätten dann nur eine banalere Variante der Entführung durch den Adler vor uns. Aber bekanntlich hat Zeus sich ja in einer anderen Liebesgeschichte selbst in einen Schwan verwandelt; aus dem Leda-Mythos muß der Zeus-Schwan in die Ganymed-Sage übernommen worden sein. Die Entführung durch den Adler, die ja schon früher, in der ersten Hälfte des 4. Jh.s, nachweisbar ist<sup>14</sup> — die hier behandelten Vasen sind um die Jahrhundertmitte oder in der zweiten Jahrhunderthälfte entstanden —, wird hier spielerisch variiert. Wohl noch ehe man im Adler eine Metamorphose des Zeus erkannte, war dies eindeutig beim Schwan: Zeus selbst ist der Schwan. Nun wird auch klar, warum er auf dem Berliner Krater so heftig auf Ganymed losstürzt. Der Pädagoge Ganymeds wird zur tragikomischen Figur. Er erkennt die Situation völlig: Den liebestrunkenen Zeus kann man nicht mit einem Knotenstock zurückhalten. Auch das Verhalten der zuschauenden Götter wird besser verständlich: Poseidon, dessen Anwesenheit nicht völlig erklärbar ist, nimmt verwundert das seltsame Benehmen seines Bruders zur Kenntnis;

Aphrodite und Eros wechseln Blicke des Einverständnisses; Hermes, der wieder einmal seinen Gebieter zu einem Liebesabenteurer zu begleiten hat, spielt gelangweilt mit den Bändern seines Petasos.

Aus der von den sieben Ganymed-Vasen gebotenen Szenenfolge läßt sich also eine Geschichte ablesen. Während Ganymed, von seinem Pädagogen begleitet, Sport treibt oder sich nach dem Sport reinigt, nähert sich ihm Zeus in Gestalt eines Schwanes, zuerst harmlos, freundlich, dann zudringlicher. Ganymed flieht, wird aber trotz der Gegenwehr des Pädagogen eingeholt und in den Olymp entführt. Man fragt sich, woher die Vasenmaler diese Geschichte nahmen. Uns ist zwar keine einzige literarische Quelle erhalten, die Ganymed auch nur im entferntesten mit einem Schwan in Verbindung bringt, aber der Szenenfolge der Vasen muß eine literarische Fassung zugrunde gelegen haben. Alle genannten Gefäße stammen aus Unteritalien; mit Ausnahme des paestanischen Fragments mit der Ganymedes-Inschrift sind sie der apulischen Vasenmalerei zuzuordnen. Der Krater in Berlin und die Situla Noble, beide dem Lykurgos-Maler nicht allzu fern stehend, sind noch um die Jahrhundertmitte anzusetzen, alle anderen gehören in den weiteren Umkreis des Darius-Malers und damit in das letzte Drittel des 4. Jh.s Die gesuchte literarische Quelle muß also noch in die erste Jahrhunderthälfte gehören. Es liegt nahe, sie in Großgriechenland zu suchen.

Die konstante Anwesenheit des Pädagogen in der ersten Szene läßt an eine dramatische Behandlung des Stoffes denken<sup>15</sup>. Für eine Tragödie war das Thema sicher nicht geeignet, dafür sind die



Textabb. 1

komischen Elemente, die in der Figur des Pädagogen am deutlichsten sichtbar werden, zu zahlreich<sup>16</sup>. Auch die ganze Variante des Ganymed-Mythos mit ihrer geistreichen Kombination von Elementen des Leda-Mythos und der gerade aktuell gewordenen Entführung Ganymeds durch einen Vogel<sup>17</sup> hat einen heiteren Charakter. Ein Schwan mit seinen Schwimmhäuten ist ja an sich nicht geeignet, etwas in den Füßen emporzutragen, und wo sich sonst Götter oder Heroen eines Schwanes zum Fliegen bedienen, reiten sie auf seinem Rücken. Bilder von Aphrodite und Apollon, Eros und Hyakinthos auf dem Schwan waren damals weit verbreitet<sup>18</sup>. Wenn aber Zeus sich bei der Verfolgung des Troerprinzen in bewährter Manier in einen Schwan verwandelt, so kann man natürlich nicht umhin, an die Entführung durch den Adler zu denken, und deshalb geht der Zeus-Schwan ganz atypisch nach Raubvogelmanier vor. Dem Gott bereitet dies keine Schwierigkeiten, wohl aber den Vasenmalern, die die Verbindung zwischen Ganymed und dem Schwan ganz im Unklaren lassen müssen, während beim Adler das Tragen mit den Krallen immer deutlich dargestellt wird.

Die Geschichte von Ganymed und dem Schwan lebt also von einer beziehungsreichen Kombination heterogener Elemente, ohne jedoch geradezu zu einer Mythenparodie zu werden. Vor allem fehlt aber bei allen Vasenbildern jeglicher Hinweis auf eine Phlyakenposse oder eine Komödie — Ganymed-Komödien sind bekanntlich im 4. Jh. mehrfach bezeugt<sup>19</sup>. Auch die „komischste“ Figur, der Pädagoge, unterscheidet sich in Aussehen und Kleidung nicht von den entsprechenden Tragödienfiguren<sup>20</sup>. Man wird an eine Mischform denken müssen, an eine ins Heitere umgewandelte Tragödie, die in ihren komischen Effekten etwas zurückhaltender war als die Komödie oder gar die Phlyakenposse. Das Wort „Hilarotragedia“ bietet sich an. Es ist zwar bei seiner einzigen antiken Erwähnung mit der „Phlyakographia“ gleichgesetzt, und Rhinton wird als „Archegos“, Erfinder der Hilarotragedia genannt<sup>21</sup>. Wenn sich aber aus den Ganymed-Vasen ein solches zwischen Tragödie und Komödie angesiedeltes Stück erschließen läßt, muß man sich fragen, ob das Wort „Hilarotragedia“ nicht ursprünglich einen etwas anderen Sinn als „Phlyakenposse“ gehabt haben könnte. Mag das Wort zutreffen oder nicht — die Existenz einer solchen Zwischengattung wird durch die Ganymed-Vasen auf jeden Fall wahrscheinlich gemacht.

## ANMERKUNGEN

Die Abkürzungen folgen den im Archäologischen Anzeiger 1977, 673 ff. abgedruckten Richtlinien. Außerdem werden folgende Abkürzungen verwendet: Martini = W. Martini, Leda oder Aphrodite?, in: Festschrift für F. Brommer (1977) 223 ff. Schauenburg = K. Schauenburg, Ganymed in der unteritalischen Vasenmalerei, in: Opus Nobile, Festschrift für U. Jantzen (1969) 131 ff. Sichtermann = H. Sichtermann, Ganymed, Mythos und Gestalt in der antiken Kunst. Trendall, PP = A. D. Trendall, Paestan Pottery (1936). Trendall - Cambitoglou, RVAp = A. D. Trendall - A. Cambitoglou, The Red-figured Vases of Apulia I (1978). Mein besonderer Dank gilt A. D. Trendall, der mich auf die Vasen in Kiew und in der Sammlung von J. Chamay hinwies, mir die von mir hier behandelten Gefäße betreffenden Texte seines im Druck befindlichen Werks über die apulischen Vasen zur Kenntnis

brachte und mein Manuskript durchlas. J. Chamay, Genf, und J. V. Noble, Maplewood, halfen mir in großzügiger Weise mit Fotos und Informationen zu den Gefäßen in ihrem Besitz; J. Chamay danke ich vor allem auch für die Erlaubnis, sein bisher unveröffentlichtes und von ihm selbst bereits richtig gedeutetes Fragment an dieser Stelle zu publizieren. Wertvolle Anregungen und Hinweise gaben auch D. v. Bothmer, K. Schauenburg und E. Simon. Für Abbildungserlaubnisse habe ich auch E. Rhode, Berlin, und H. Sichtermann, DAI Rom, zu danken.

### \* Abbildungsnachweis

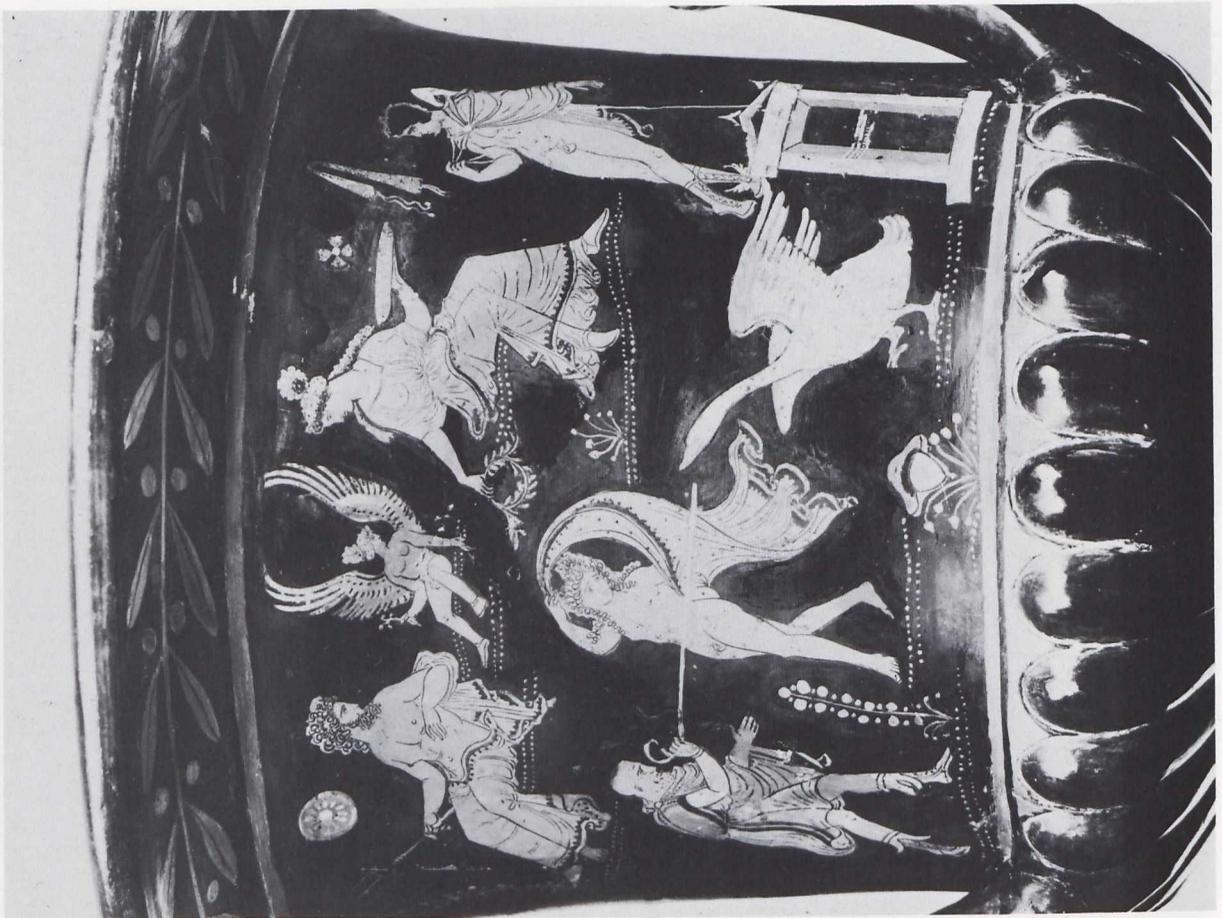
- Taf. 49, 1: Kelchkrauter des Ganymed-Malers, Berlin-DDR F 3297. Foto des Museums Neg. Ant 5689.  
Taf. 49, 2: Apulische Situla, Sammlung J. V. Noble, Maplewood.  
Taf. 50, 3: Apulisches Gefäßfragment, Sammlung J. Chamay, Genf.

- Taf. 50, 4: Apulischer Volutenkrater, Privatbesitz. Foto DAI Rom Neg. 57.703.
- Taf. 51, 5, 6: Apulischer Kelchkrater, Kiew 120. Die Photos verdanke ich A. D. Trendall.
- Textabb. 1: Apulische Schale, ehem. Sammlung Fenicia, Ruvo. Nach AdI 1876 Taf. C.
- 1 Vgl. das Brunnenhaus auf dem apul. Volutenkrater Karlsruhe B 4 mit Bellerophon u. der Chimaira (CVA Karlsruhe 2 Taf. 62f.; J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italote*, 1975, Taf. 80, 2); ähnlich auch der Brunnen auf dem Kelchkrater des Dolon-Malers mit dem Parisurteil: Paris, Cab. Méd. 422 (FR Taf. 147; Trendall, LCS 102 Nr. 532).
  - 2 E. Gerhard, *Trinkschalen und Gefäße des Kgl. Museums zu Berlin* ... (1848) II Taf. 22; A. Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung* ... II (1885) Nr. 3297; Martini 228; Trendall - Cambitoglou, *RVAp*, 422f. Nr. 49 Taf. 155, 2.
  - 3 Martini 228f. Taf. 61. Erstpublikation: *Ancient Art in American Private Collections*, Cat. Exhibition at the Fogg Art Museum 28. 12. 1954–15. 2. 1955, Nr. 299 Taf. 85 (old man pursuing nude girl, swan), dazu Rez. D. v. Bothmer, *AJA* 59, 1955, 193; jetzt auch: Trendall - Cambitoglou, *RVAp*, 405f. Nr. 51 Taf. 143, 4–6 (Chapter 15: Between the Ilioupersis and the Lycurgus P.).
  - 4 Weiblich kann die Figur gerade wegen der engen Entsprechung zum Berliner Krater nicht sein, denn dort ist mit aller wünschenswerten Deutlichkeit ein Knabe dargestellt. Auch ist das Inkarnat der Gestalt auf der Situla Noble nicht weiß, wie Martini schreibt. Weiß ist vielmehr die um den Oberkörper geschlungene Perlenkette, die gerade für Eros und verwandte Figuren, nicht aber für Frauen charakteristisch ist (vgl. etwa Ganymed auf der unten S. 224 genannten Schale der Slg. Fenicia).
  - 5 Z. B. der an Omphalos oder Altar sich flüchtende Orest auf dem apul. Glockenkrater Wien 1115 (J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique Italote*, 1975, II 7 Nr. 90 Taf. 77, 2) und dem Kolonettenkrater Bari 1366 (Moret Taf. 49, 1). Weniger auffällig der den Stein wälzende Sisyphos auf dem Karlsruher und Neapler Unterweltskrater (B 4: CVA Karlsruhe 2 Taf. 62, 1 u. 64, 2; H. 3222: M. Pensa, *Rappresentazioni dell'Oltretomba nella ceramica apula* (1977) Taf. 3; Sisyphos von vorn etwa auf München 3297: M. Schmidt, *Der Dareiosmaler* Taf. 20). Häufiger sind korrespondierende Figuren auf demselben Gefäß, von denen eine in Vorder- und die andere in Rückansicht gegeben wird, z. B. Krieger in Ausfallstellung in Kampf-szenen, tanzende Mänaden („panath.“ Amphora Neapel H 3219: Moret a. O. Taf. 90, 1), aber auch Apollon und Artemis bei der Tötung der Niobiden (Volutenkrater Ruvo 424: H. Sichtermann, *Griechische Vasen* ... Ruvo Taf. 123. 124. 126) oder Orest und Pylades in Tauris (campan. Glockenkrater Louvre K 404: Trendall, LCS 321 Nr. 702).
  - 6 Diesem Motiv, das später auf Leda übertragen wird, gilt der oben genannte Aufsatz von W. Martini.
  - 7 Das Fragment wird ebenfalls behandelt werden in dem Artikel von J. Chamay und A. Cambitoglou, *La folie d'Atamas par le peintre de Darius* (voraussichtlich *AntK* 1979), s. dort vor allem ausführlich zur Gestalt des Pädagogen. J. Chamay ordnet das Gefäß in die Nachfolge des Varrese-Malers ein.
  - 8 Inv. 120.
  - 9 Heute verschollen (Auskunft A. D. Trendall). G. Körte, *AdI* 1876, 52. 60 Taf. C 1; Zahn, *FR III* (1932) 186 Anm. 43 unten; Trendall, *PP* 74f.; Sichtermann 96 K 373; Schauenburg 133. Wenn die Zeichnung auch nicht ganz deutlich in allen Details sein mag, so ist der Vogel doch sicher allein schon wegen des für einen Adler unmöglich langen Halses ein Schwan. Wohl weiterer Umkreis des Darius-Malers (Trendall brieflich).
  - 10 Zahn a. O. 186 Anm. 43; Sichtermann 37. 96 K 370; Schauenburg 131 ff. Taf. 21, 1; Schmidt - Trendall - Cambitoglou, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen* (1976) 10, Nr. 11; Trendall, *PP* 74f. spricht von Neapel H 3252, den aber Zahn nicht meinte. Ganymed-Maler.
  - 11 Die Gruppe ist umgeben von Ranken. Wenn diese Ranken vielleicht auch nicht so direkt Apotheose und Jenseitshoffnung symbolisieren, wie L. Curtius (*Scritti in onore di B. Nogara* 113) annahm, so rücken sie das Geschehen doch vom Erdboden und der menschlichen Sphäre ab. Dazu und zu dem mit den Entführungsszenen allgemein verbundenen Symbolgehalt: K. Schauenburg, *RM* 64, 1957, 209; Schauenburg 135; A. Kossatz - Deißmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* (1978) 36f. bes. Anm. 200.
  - 12 Berlin F 3297a: E. Gerhard, *Trinkschalen und Gefäße des Kgl. Museums zu Berlin* ... (1848) II Taf. 22, 4; A. Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung* ... II (1885) 928 Nr. 3297a; Zahn a. O. 186 Anm. 143; 207 Abb. 100; Trendall, *PP* 74f.; Sichtermann 37. 96 K 366; Schauenburg 133.
  - 13 Der Kranz wird hier vielleicht ähnlich durch die Flügel des Vogels begrenzt werden wie bei dem Thalia entführenden Adler (Trendall, *PP* Abb.

- 49). Ein solcher Kranz kann den Himmelsbogen darstellen (dazu Schauenburg 133f.) oder als Nimbus Götter umgeben, etwa Athena und Artemis (apulische Oinochoen in Tarent: Arch Repts 1972/73, 39f. Abb. 10c–d; Trendall-Cambitoglou, RVAp, Taf. 57), Lyssa (apulische Kratere Neapel H 3237 und London F 271: Trendall/Webster, Illustrations of Greek Drama, 1971, III. 1, 15–16) und natürlich Gestirngötter wie Helios; zuweilen kommt er auch bei Heroen vor, dazu Schauenburg a. O. und ausführlicher id. Perseus in der Kunst des Altertums (1960) 64f.
- 14 Siehe Sichtermann 38ff.
- 15 Siehe Trendall, RVAp 422f.
- 16 Dies hat auch schon Martini (a. O. 228) empfunden.
- 17 Die Entrückung durch den Adler wird wahrscheinlich, wie bereits erwähnt, in der ersten Hälfte des 4. Jh.s erfunden worden sein. Auch die im Motiv verwandte Entführung der Thalia durch Zeus in Gestalt eines Adlers oder Geiers wird in dieser Zeit gern dargestellt (Sichtermann 37; K. Schauenburg, Antike und Abendland 10, 1961, 93f.; A. Kossatz-Deißmann, Dramen des Aischylos in der westgriechischen Vasenmalerei, 1978, 33ff.).
- 18 Zu Apollon, Hyakinthos und Eros auf dem Schwan: H. Sichtermann, JdI 71, 1956, 97ff.; zu Apollon auch K. Schauenburg, Festschrift für F. Brommer (1977) 249 Anm. 25; zu Aphrodite etwa: B. Neutsch, Herakleia-Studien, RM Erg.-Heft 11, 1967, 169; E. Simon, Götter der Griechen 252 Abb. 244.
- 19 Von drei Dichtern der Mittleren Komödie ist ein Ganymed-Stück überliefert. Das des Alkaios (J. W. Edmonds, Fragments of Attic Comedy I 887 Alcaeus Nr. 2) spielt im Olymp; unklar ist der Inhalt des Stücks von Eubulos (Edmonds II 90 Eubulos Nr. 17). Von Antiphanes (Edmonds II 196f. Nr. 73–74) ist ein Fragment einer Szene erhalten, in der der Pädagoge nach dem Raub Ganymeds von Laomedon verhört wird. Leider gibt der erhaltene Text keinen Hinweis darauf, wie sich der Raub abspielte.
- 20 Das macht es schwierig, hier an die Komödie des Antiphanes zu denken, obwohl in ihr der Raub ja in irgendeiner Form zur Sprache gekommen sein muß. Weiteres Thema dieses Stücks könnte eventuell auch das Aushandeln einer Entschädigung gewesen sein, die Zeus dem Laomedon für den Verlust des Ganymed zu erstatten hat (Rosse und einen Weinstock).
- 21 Suidas s. v. 'Ριθυων . . . ἀρχηγὸς τῆς καλομένης ἰλαροτραγωδίας, ὃ ἐστὶ φλυακογραφία . . . δράματα δὲ αὐτοῦ κωμικὰ τραγικὰ λη'. Auch die modernen Autoren verwenden das Wort in diesem Sinn, dazu zuletzt: M. Gigante, Rintone e il teatro in Magna Grecia (1971) 18ff. u. passim.



2



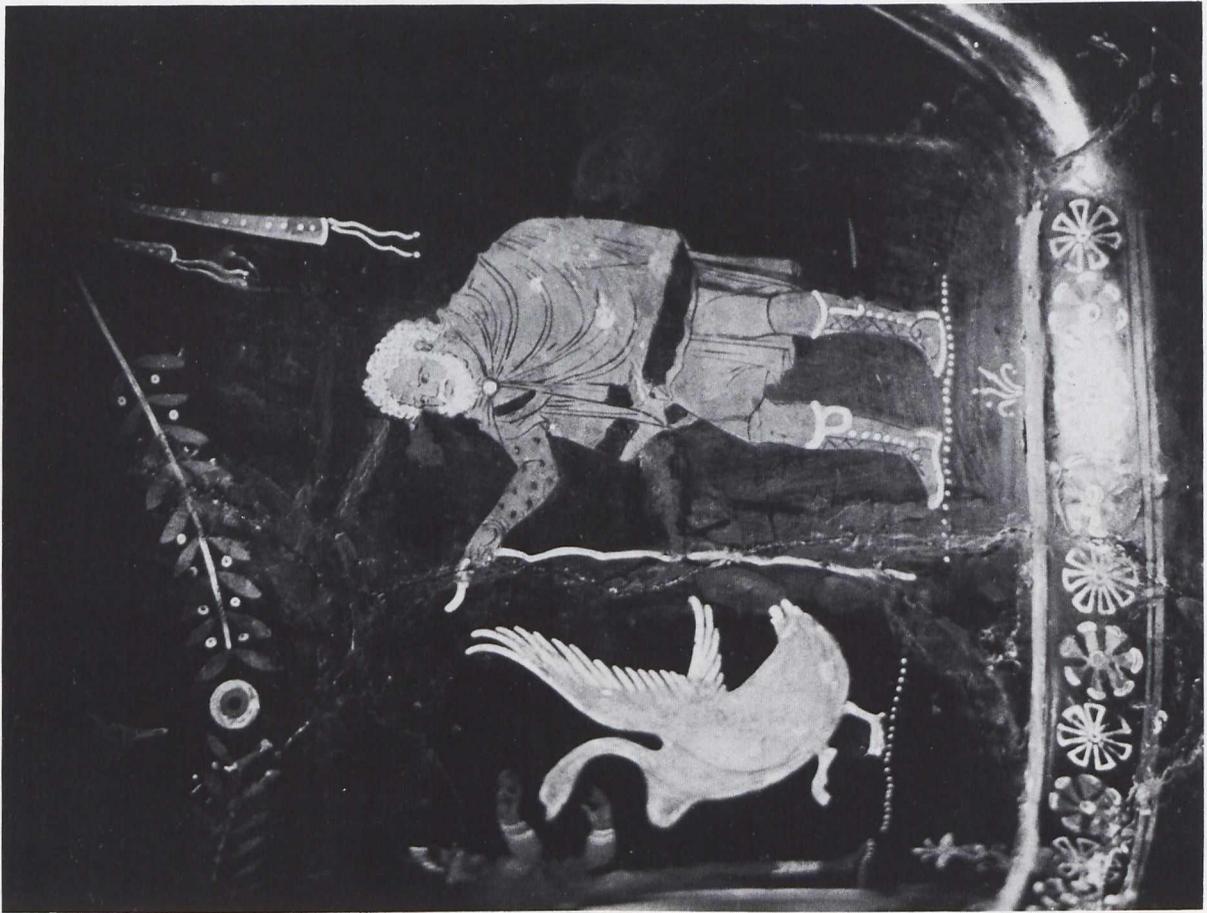
1



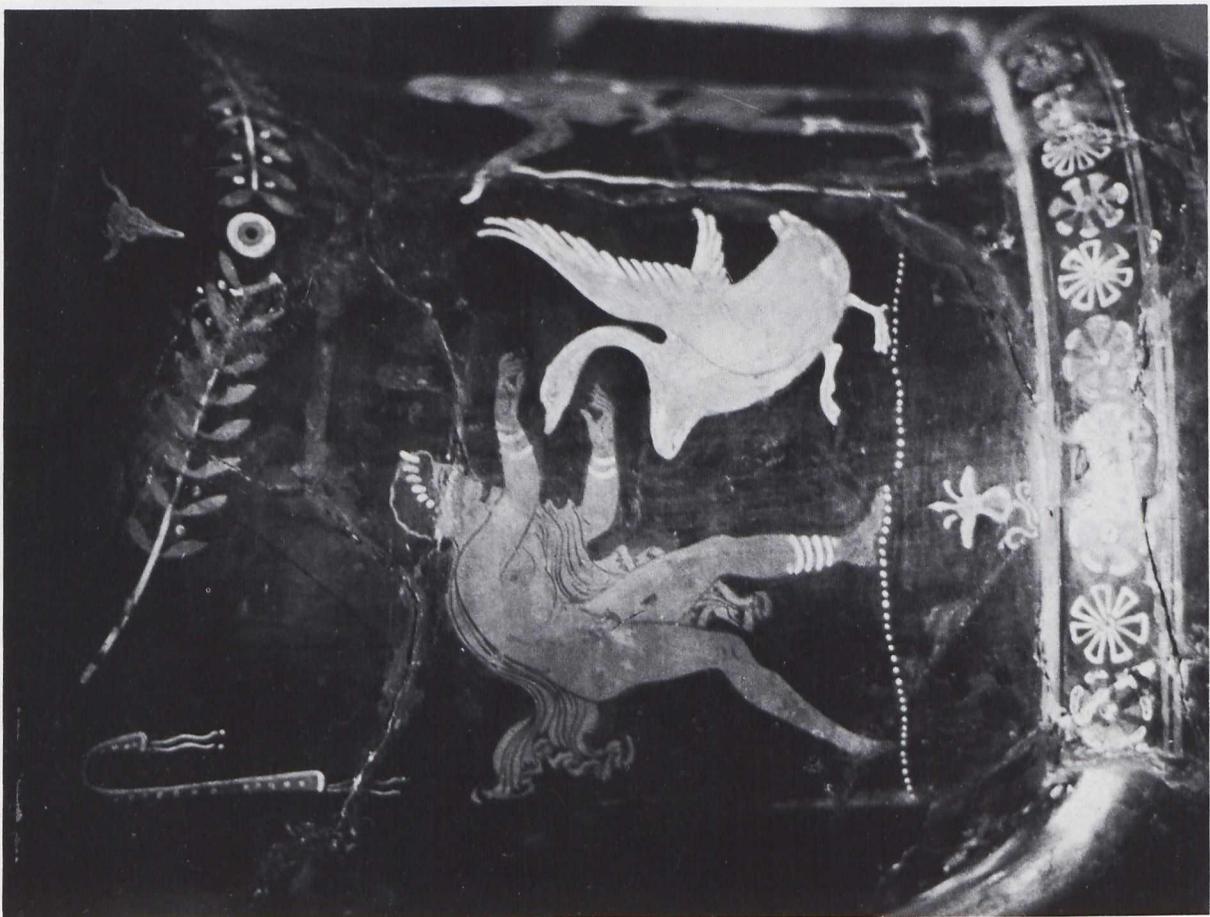
3



4



6



5